

И Смерть стала скучать. Она пошла к Богу и попросила работы. Бог молчал. Смерть еще лучше отточила косу и еще раз поклонилась Богу:

– Работы.

– Ну, хорошо, – сказал Бог.

И создал мир [Там же, с. 262].

Писатель ничего не изобретает. Человечество давно усвоило простой и внятный язык, на котором говорят основы мира. У Кржижановского так же немногословно, как вечное «мама мыла раму» или «жили-были дед да баба», явлен его «мир из зрачка» – это просто новый, другой угол зрения. А эта сказка – естественный пуант в оригинальном восприятии мира и в самой манере письма, для которого не требуется больших площадей.

1. Кржижановский С. Собрание сочинений: В 5 т. СПб., 2001–2006.

2. Перельмутер В. Н. Комментарии // Там же. Т. 3.

О. В. Якунина

г. Астрахань

«В запретном храме моей души...»: дневник и записки в прозе Юрия Мамлеева

Одной из актуальных малых форм в прозе Юрия Мамлеева доэмигрантского периода творчества являются дневник и записки.

Говоря о дневнике, мы подразумеваем деление текстового массива на датированные записи в основном ежедневного характера; записки и тетрадь – варианты дневниковой формы повествования, лишенные хронологической привязки, это записи «по случаю», возможно, с большим расстоянием во времени от момента совершения описываемых событий до записи о них.

Большей частью произведения в форме дневника и записок демонстрируют явное желание писателя, с одной стороны, дистанцироваться от изображаемого, выдвинув на авансцену повествования нарратора и скрыв автора, а с другой – дать читателю достаточно внятные ориентиры в разграничении авторской интенции и точки зрения, носителем которой выступает нарратор. Возникает некое противоречие, которое

О. С. Сахно очень точно и емко называет «состоянием амбивалентного парадокса» [1].

Это противоречие, во-первых, определяет выбор жанровой формы, поскольку «дневник, как и мемуары, и исповедь... предельно удобная форма для абсолютной субъективности, проявления Его в организации текста. Но, с другой стороны,... возникают все условия для того, чтобы таким образом разделить непосредственного “автора” текста и “автора-рассказчика”» [Там же]. Во-вторых, это же противоречие становится, на наш взгляд, своеобразным пусковым механизмом той нарративной стратегии, которая доминирует во многих произведениях писателя.

В определении понятия «нарративная (повествовательная) стратегия» нам наиболее близка концепция О. А. Мельничук, предполагающая выделение локальных и глобальных текстовых стратегий. Последние «...служат читателю средством координации точек зрения, выраженных в тексте повествователем [имплицитным автором] и персонажами» [2]. Одной из таких стратегий, как пишет об этом О. А. Мельничук, является смена нарративных (повествовательных) инстанций [Там же]. В нашем случае – совмещение форм повествования от первого и третьего лица при доминировании формы от первого лица. Это такие произведения из «Центрального цикла», как «Дневник собаки-философа», «Человек с лошадиным бегом», «Дневник молодого человека», «Письма к Кате», «Упырь-психопат», «Тетрадь индивидуалиста», «Ваня Кирпичиков в ванне», и из цикла «Конец века» – рассказ «Бегун».

По своей жанровой форме эти произведения могут быть охарактеризованы как записки-воспоминания, где повествование в третьем лице служит обрамлением к основной части: к «Запискам человека с лошадиным бегом» – «Человек с лошадиным бегом», к «Записям Вани Кирпичикова» – «Ваня Кирпичиков в ванне», к «тетради» Саши-индивидуалиста – «Тетрадь индивидуалиста», к «Записям Васи Куролесова – (в тот период, когда он бегал, как бы скидывая с себя тело)» – рассказ «Бегун».

В других произведениях той же нарративной стратегии писатель использует форму дневника («Упырь-психопат», «Дневник молодого человека», «Дневник собаки-философа»).

Во всех этих произведениях соблюдается деление текста на две неравные части, в каждой из которых доминирует одна из двух точек зрения – автора или нарратора соответственно.

В рассказе «Тетрадь индивидуалиста» повествование построено таким образом, что уже в начале автор твердо устанавливает свою позицию по отношению к изображаемому им миру и по отношению к нарратору. За-

тем право оценивать полностью передоверяется рассказчику (пять-шесть предложений от лица автора и остальной текст, написанный от первого лица и носящий специальное название, – «Тетрадь индивидуалиста»).

Свое отношение к «рассказанному событию» автор «умещает» в небольшой первый абзац, в дальнейшем создавая иллюзию полного самоустранения. В первом абзаце он временно прикрепляется к одному из акторов – «Ивану Ильичу Пузанкову, сторожу» и высказывает свое отношение к изображаемому с его помощью. Позволим себе процитировать абзац полностью:

Эту старую, драную тетрадь нашел около помойки Иван Ильич Пузанков, сторож. Он хотел было обернуть в нее селедку, но по пьяному делу начал ее читать. Прочитав несколько страниц, он ахнул, решив, что у него белая горячка. Его напугало больше всего то, что ему – значит – нельзя дальше пить, а до литра водки он не добрал еще 200 грамм. Но, гневно рассудив, что мы, пьющие, еще никогда не отступали, Иван Ильич пополз все-таки в ближайшую пивную. Там он продал эту невероятную тетрадь за полкружки пива и кильку одному озирающемуся, болезненному интеллигенту, который и сохранил ее в паутинках и недоступности [3].

При анализе отрывка выясняется, что непреходящими ценностями в мире моделируемой художественной реальности являются, прежде всего, те, что входят в такой любопытный перечень, как *селедка, литр водки, 200 грамм, ближайшая пивная, полкружки пива и килька*, а наиболее неприятной и пугающей вещью – *белая горячка*, когда *нельзя дальше пить*. Несобственно-прямая речь, вводимая в рассказ, ведущийся от лица автора («мы, пьющие, еще никогда не отступали»), подчеркивает дистанцию, существующую между точкой зрения автора и позицией актора, к которому он временно прикрепился. Возникает образ паутинных тенет, которыми затянута вселенная, – символ отчуждения, отгороженности от мира той малой вселенной, которую создают ее обитатели – *болезненные, озирающиеся* интеллигенты, живущие в страхе и занятые созданием и сохранением своих записок. Единственно достойная участь этих записей, как вытекает из контекста, – помойка, так как содержание *невероятной тетради* наводит на подозрение о белой горячке. Вводимый в произведение первый абзац от лица автора, который формально можно обозначить как предисловие к записям нарратора, становится способом дискредитации точки зрения рассказчика – создателя *невероятной тетради* индивидуалиста Саши. В итоге складываются две точки зрения, которые читатель в своей интерпретационной деятельности должен скоординировать, вырабатывая собственную позицию. Как отмечает Н. Д. Тмарченко, это

так называемый *промежуточный вариант*, «когда автор-творец стремится уравновесить внешнюю и внутреннюю позиции» [9, с. 241]. Нам хотелось бы дополнить высказанное утверждение, еще раз отметив, что выстраивание нарративной стратегии такого типа свидетельствует, с одной стороны, о стремлении писателя в ипостаси автора дистанцироваться от изображаемого, но с другой – о желании не допустить смещения точек зрения автора и нарратора как идентичных.

Несколько особняком стоит рассказ «Бегун» (из цикла «Конец века»), в котором соотношение частей более уравновешено и где рассказ от лица автора (аукториальный гетеродиегитический нарративный тип) и рассказ от лица нарратора (аукториальный гомодиегитический нарративный тип) в тексте почти равновелики (то есть части примерно равны). Это, однако, не отменяет сути высказанных нами ранее наблюдений о функциональном значении выделенной глобальной нарративной стратегии в коммуникативном аспекте, то есть в аспекте «общения повествующего субъекта с его адресатом-читателем» [4, с. 226]. Очевидно стремление писателя разграничить позиции автора и нарратора при повествовании от первого лица, что проявляется в разных способах дискредитации точки зрения рассказчика.

Способом дискредитации точки зрения нарратора служит авторское «предисловие» к записям личностного характера. Мы уже говорили об этом при анализе «Тетради индивидуалиста». Приведем и другие примеры. Например, «Дневник молодого человека» открывается таким высказыванием от лица автора:

Это был молодой человек лет двадцати пяти, уже окончивший институт и работавший в проектном бюро. Но вид он имел пугающе-дегенеративный. Впрочем, заметно это было только нервным, повышенно чутким людям, а большинство считало его своим. Для первых он скорее даже походил на галлюцинацию. Но галлюцинацию злостную, с ощеренными зубками, и упорно не исчезающую. Бледностью лица он походил на поэта, но глазки его были воспалены злобою и как бы вздрагивали от катаклизма блуждающего, судорожного воображения. Ручки он все время складывал на животике, так и ходил бочком, прячась в свою дрожь и тихость. Иной раз очень ласковый бывал, но после приветливого слова часто вдруг хохотал.

Вот его записи [3].

В характеристике нарратора заметно сочетание двух позиций: одну точку зрения выражает так называемое *большинство*, которое, видимо, в силу сходства *считало его своим*. И это дает общее представление о населяющих художественный мир персонажах, сближая большинство с

молодым человеком. Другую точку зрения (к ней следует причислить и проницательного в силу своего всеведения автора) выражают *повышенно чуткие люди*. Им молодой человек видится злой галлюцинацией, своего рода ночным кошмаром, обретшим плоть. Это мнение о нарраторе характерно. Поскольку в силу очевидных причин читателю не свойственно отождествлять себя с личностью такого склада, более того – представление о галлюцинации вызывает сомнения в душевной полноценности (нормальности), такая характеристика, предпосланная записям молодого человека, заранее обуславливает неприятие его читателем. Действует одна из локальных текстовых стратегий, которые, по определению О. А. Мельничук, «...создают отношение читателя к миру произведения в плане дистанция/участие» [2]. Читатель по определению должен дистанцироваться от малосимпатичного персонажа *пугающе-дегенеративного* вида с *ощеренными зубками и воспаленными злобою глазами*. Столь откровенное высказывание о нарраторе вступает в отношения прямой оппозиции с мнением молодого человека о самом себе, выраженном в дневниковых записях, где присутствие автора совершенно не очевидно и где точка зрения нарратора доминирует. Полагаем, что проницаемость точки зрения автора обусловлена все тем же стремлением не допустить серьезного отношения к заявлениям молодого человека, выраженным с пугающей откровенностью. Например, в таком:

В своих самых радостных снах я видел себя в ситуациях, когда я могу всех безнаказанно убивать. Прямо так, мимоходом – идешь по улице, не понравилось тебе лицо – и бац из пистолета, как свинью, закурил и пошел дальше как ни в чем не бывало. А милиция тебе только честь отдает [3].

В то же время форма дневника позволяет как можно более непосредственно приобщить читателя к восприятию событий нарратором, открыть ему потемки чужой души в виде глубоко личных записей интимного характера.

Менее откровенно высказывание от лица автора, открывающее рассказ «Ваня Кирпичиков в ванне»:

Нельзя сказать, что обитатели коммунальной квартирки, что на Патриарших прудах, живут весело. Но зато частенько их смрадная, касторьюльно-паутинная конура оглашается лихо-полоумным пением и звоном гитары, раздающимся из ванной. Это моется, обычно подолгу, часа три-четыре, Ваня Кирпичиков. Давний житель квартиры и большой любитель чтения. Больше за ним никаких странностей не замечали.

Предлагаем его записи [3].

Процитированное высказывание принадлежит, видимо, не только автору, но и одному из обитателей *коммунальной квартирки*, который мог наблюдать за Ваней и к которому временно прикрепляется автор. Если автор, выступающий в роли вездесущего наблюдателя (так называемая позиция олимпийца) дает общую оценку миру коммуналки и ее жильцам (первые три предложения), то *никаких странностей не замечали* за нарратором именно его соседи по квартире (два последних предложения абзаца), поскольку автору известно о рассказчике все. Учитывая, что впоследствии мы узнаем, как Ваня бегал голым по коммунальному коридору и на несколько суток прятался в шкафу, отсутствие *странностей* по меньшей мере кажется удивительным. Следовательно, изображаемый автором мир удивительно равнодушен и невнимателен, видел и не такое на своем веку; наконец, все жители квартиры, и Ваня в том числе, обладают каждый своими странностями. Право на существование имеют каждое из утверждений, которые взаимодополняют друг друга и дают ясное представление об отношении автора к *коммунальной квартирке*, этой *смердной кастрюльно-паутинной конуре*. Дискредитирующим нарратора определением служит в приведенном отрывке только выразительный эпитет *лихо-полоумное пение*, выражающий, конечно, не только отношение к музыкальным талантам рассказчика, но и к его персоне в целом.

Вместе с тем, как мы уже указывали, авторская позиция выражена в этом произведении (по сравнению, например, с «Дневником молодого человека») значительно более сдержанно. Средством дистанцирования автора от нарратора служит здесь выбор рассказчика. «Записки Вани Кирпичикова» представляют собой образец классического сказового повествования – особой формы прозаического повествования с установкой на чужую устную речь (Б. Эйхенбаум, М. М. Бахтин), «художественной имитации монологической речи, которая, воплощая в себе повествовательную фабулу, как будто строится в порядке ее непосредственного говорения» (В. В. Виноградов) [5; 6, с. 49; 7].

Речь нарратора – Ваня Кирпичиков, безымянный рассказчик («Человек с лошадиным бегом»), Вася Куролесов («Бегун») – в названных произведениях «значительно контрастирует с литературной нормой в силу необходимости создания “речевого образа” повествующего лица. В рассказах с такой формой повествования всегда ощущается намеренная ориентация... на язык социально, профессионально, территориально и т. д. определенный» [8, с. 32]. В творчестве Юрия Мамлеева нарратор – «человек из народа» – личность, далеко отстоящая от автора

в силу особенностей своего менталитета. Это так называемый «простой малый», малообразованный человек, в случае с Ваней Кирпичиковым – самоучка, который постигает мир культуры посредством книг. *«Большой любитель чтения»*, – узнаем мы о нем, в основном предпочитающий Достоевского. «И улыбка-то на мне... Божья, как все равно у князя Мышкина», – сообщает о себе нарратор. Справедливо мнение В. В. Заманской о том, что ироническая интонация автора по отношению к такому персонажу «навевает ощущение их близости к чудикам В. Шукшина» [9, с. 286]. Ирония автора не зла, напротив – его отношение к нарратору, как следует из контекста, добродушно-иронично. Прежде всего потому, что от персонажа-обывателя простого человека Ваню или Васю («Бегун») отличает внимание к глобальным проблемам высшего порядка – существования и не-существования, смысла жизни и тайны смерти, пристальный интерес к тому, как совмещаются в человеке бренное тело и неумирающий дух. Иронию вызывает не столько внимание нарратора к проблемам высокой философии, сколько попытки решить их наивно-бытовым образом. Так, Ваня Кирпичиков, осознав духовное (дух) как нечто противоположное физиологии (телу), пытается избавиться от него, например, съесть свое бедро или убежать, спрятаться от тела в шкафу.

При этом «речевой образ» нарратора представляет собой сложную комбинацию просторечия и литературной нормы. Таким, например, высказыванием открываются записи Вани Кирпичикова: «Иные людишки, особенно которые не от мира сего, все время говорят мне: чево-то ты, Ваня Кирпичиков, так долго моесси в ванне. А я им, оскалась, отвечаю: оттого, что тело свое люблю» [3]. Яркий образчик сказовой формы повествования представлен рассказом «Бегун»: «...во время бега вот что мне ндравится: во-первых, мира нет, одно мелькание, во-вторых, тело как будто, хоть на время, сбрасывается. Я ж бегу, как лошадь, все сшибаю на пути, надьсь девчонку, дуру, почти затоптал» [Там же]. Противостоящий, как видим, авторской речевой линии, моделируемый писателем «речевой образ» нарратора становится тем самым средством разделения двух нарративных инстанций – автора и рассказчика.

В рассказе «Упырь-психопат» повествование строится аналогично: авторское предисловие и далее – дневник главного героя. Первые слова «предисловия» от лица автора, обрамляющего дневниковые записи рассказчика, – «Этот упырь...» [Там же]. Сведения, выходящие за пределы рационального сознания читателя, подаются как само собой разумеющиеся, и потому реципиент изначально принимает существование упырей

(существ, мягко говоря, фантастических) как данность, как закон, действующий в пределах моделируемого художественного мира. Не имея нужды описывать своеобразие характера упырей вообще (всем известны склонности такого рода существ), отметим, что, во-первых, в отличие от фольклорных прототипов, мамлеевский персонаж именно потому и *психопат*, что отличается качествами мыслящего и в чем-то нравственного существа, поскольку знает сомнения, муки умственных терзаний, страдания любви («платоническая любовь и вампир» [3]), знаком с философией Канта (первая запись в дневнике: «21-ое мая. ...Сегодня во сне видел Канта» [Там же]). Это интеллигент среди упырей, как ни парадоксально звучит подобное утверждение.

Во-вторых, представляя еще один тип нарратора в творчестве Юрия Мамлеева (назовем его условно «потустороннее существо»), упырь-психопат изначально должен быть оценен как ненадежный нарратор именно в силу своей *«социальной принадлежности»*. Здесь вступает в действие уже описанная нами («Дневник молодого человека») локальная текстовая (нарративная) стратегия, которая не позволяет читателю отождествлять себя с подобным существом и на основе которой возникают отношения дистанции реципиента к точке зрения, выражаемой нарратором.

Та же локальная нарративная стратегия действует и в таком интересном произведении, как «Дневник собаки-философа». И хотя здесь, как и в рассказе «Упырь-психопат», автор изначально вводит читателя в иную, не соответствующую реальности систему координат, где допустимо, чтобы упырь «устроился на донорский пункт... Служил... там медицинским братом и считался тихим и вдумчивым товарищем» [Там же], глобальная установка на достоверность изображаемого в итоге оказывается все же несостоятельной, вступая в противоречие с локальной стратегией дистанция/участие реципиента. Даже *идеальный читатель*, в процессе постижения произведения воспринимая законы, существующие в художественном мире, как данность, по завершении чтения дистанцируется от нарратора-упыря. По той же причине произойдет размежевание позиции читателя и собаки-философа из одноименного рассказа. Как верно заметила А. В. Жданова по отношению к «Житейским воззрениям кота Мурра» Э. Т. А. Гофмана, «Отчету для академии» Ф. Кафки, первой главе «Истории мира в 10 с половиною главах» Дж. Барнса, это тот случай, где «...неважно, насколько и в чем именно кот, обезьяна, личинка древоточца отклоняются от человеческих норм. Главным здесь является тот факт, что выра-

ботка недоверия к их позиции, их точке зрения не является работой для читателя» [10].

Это задано уже выбором нарратора, не равного реципиенту по своей сути.

-
1. Сахно О. С. Дневник как речевой жанр художественной литературы. URL: <http://www.pn.pglu.ru>
 2. Мельничук О. А. Композиционные средства выявления авторского сознания в художественных произведениях с повествованием от 1-го лица // Вестн. МГУ. 2002. № 4. Сер. 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация.
 3. Мамлеев Ю. Утопи мою голову. М., 1990.
 4. Теория литературы : учеб. пособие для студ-тов филол. ф-тов высш. учеб. заведений: В 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2004. Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н.
 5. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.
 6. Виноградов В. В. О языке художественной прозы. М., 1980.
 7. Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Литература. Л., 1927.
 8. Заика В. И. Поэтика рассказа (языковые средства актуализации смысла) : учеб. пособие по спецкурсу. Новгород, 1993.
 9. Заманская В. В. Ю. Мамлеев: репортаж из бездн «сознания» // Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века: Диалоги на границах столетий : учеб. пособие. М., 2002.
 10. Жданова А. В. Читательская рецепция ненадежной наррации // Проблемы интерпретации художественного произведения : материалы Всерос. науч. конф., посв. 90-летию со дня рожд. проф. Н. С. Травушкина, г. Астрахань, 27–28 авг. 2007 г. / сост.: М. Ю. Звягина, И. В. Иванова; вступ. ст. И. В. Колесовой. Астрахань, 2007.